

**A VÉLETLEN, AZ ESETLEGES ÉS A TÖBBÉRTELMI*
Gondolatok a felismerés komparatistikai problematikájáról**

„Csak a költők tudják igazán értékelni az esetlegességet. A többiek arra vannak ítélve, hogy filozófusok maradjanak, hogy kitartsanak amellett, hogy tényleg van egyetlen igaz leltár, az emberi szituáció egyetlen igaz leírása, életünk egyetlen egyetemes kontextusa. Arra vagyunk ítélve, hogy tudatos életünket arra áldozzuk, hogy megpróbáljunk megmenekülni az esetlegességtől, ahelyett hogy erős költőként elismernénk és értékelnénk azt.”¹

Richard Rorty

Az alábbiakban az összehasonlító irodalomtudományi kutatás két legalapvetőbb művelete, a történeti-genetikus és a történeti-tipológiai összehasonlítás közötti határvonal problémájáról lesz szó. Mint az *A szláv népek epikai művei és az összehasonlító eposzkutatás* című Zsirmunszkij-írás nyomán ismeretes, a történeti-genetikus vizsgálat az érintkezésben álló irodalmi (és művészeti) jelenségek keletkezési feltételeinek tisztázására irányul, míg a történeti-tipológiai összehasonlítás a hasonló, de érintkezésben nem álló irodalmi (és művészeti) jelenségek kapcsolatának jelentőségét méri fel.² Vajon fel lehet-e húzni egy szögesdrótot a genetikus és a tipológiai összefüggések, az érintkezésen és a hasonlóságon alapuló kapcsolatok, a metonimikus és a metaforikus viszonyok felismerésének és feltárásának két művelati tere között kitapintható határszakaszon? Létezi-e egyáltalán az a határ, amelyre például Ďurišin utal?³ Vagy esetleg kizárólag határszakasz létezik, s nincs is a kétféle felismerésmódnak teljesen önálló művelati tere?

Ezeknek a látszólag módszertani kérdéseknek a háttérében egy olyan fundamentális elméleti problematika mutatkozik meg, amely az irodalmi alkotás szemantikájának és hatásezstétikájának legalapvetőbb sajátosságait érinti. A genetikus és a tipológiai összefüggések felismerése ugyanis végeredményben nem is csak az irodalomtudomány metodológiai kihívását, hanem mindenekelőtt az olvasásaktus egyik legelementárisabb „örömét” alkotja. Bizonyos szempontból az olvasás mint értelmezés egybeesik azzal, ahogyan felismerjük az egyes irodalmi alkotás és a kulturális lét más összetevőinek különös (költőileg „elkülönösített”) kapcsolatát. A költői alkotás létesítésének és befogadásának középpontjában tehát mindig jelen van az összefüggés-felismerés számtalan lehetséges megvalósulásának kizökkenő folyamata, ahogy erre már Arisztotelész is oly sokrétűen rámutatott *Poétikájában*.⁴ A felismerésnek és a félreismerésnek, illetve a felismertetésnek és a

* Az alábbi tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

¹ RICHARD RORTY: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. (Ford. Boros János, Csordás Gábor) Pécs, Jelenkor Kiadó 1994. 45.

² Vö. a Ďurišin által idézett definíciókkal. DIONÝZ ĎURIŠIN: *Összehasonlító irodalomkutatás*. (Ford. Tálasi István) Budapest, Gondolat Kiadó 1977. 55.

³ Vö. azzal a táblázattal, amelyet Ďurišin könyvének végén felvázol, s amelyben élesen elkülöníti az érintkezési (metonimikus) és az analógiás (metaforikus) kapcsolatok kutatását. I. m. 218.

⁴ Ez esetben elsősorban nem a szereplői anagnoriszisre kell gondolni, hanem a metaforikus összefüggések felismerésére („jó értelemátvitelt alkotni annyi, mint meglátni a hasonlóságot”) vagy éppen a mimészis eredményezte referenciális (tehát részben szemantikai) felismerésekre. Lásd például: „A költői tevékenységet, nyilvánvalóan, két ok teremtetten meg, és pedig két természeti ok. Az emberekkel ugyanis gyermekségüktől fogva velük születik az utánzás (éppen abban különböznek a többi élőlénytől, hogy igen utánzó természetűek és első ismereteiket is utánzás révén szerzik) és az, hogy mindnyájan örömeiket lelik az utánzó munkákban. Jele ennek az, ami a gyakorlatban történik. Dolgoknak, melyeket a maguk valóságában viszolyogva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozott képmását öröme szemléljük, mint például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait. Ennek is az az oka, hogy a tanulás nemcsak bölcselők számára gyönyörűsége, hanem mások számára is szintazonképpen, de az utóbbiak csak kevésbé veszik ki belőle részüket. Azért örülnek ugyanis, mikor látják a képmásokat, mert miközben szemlélnek azokat, az történik, hogy tanulnak, tudniillik következtetnek, hogy mi micsoda, hogy például ez ez meg ez.” ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. (Ford. Ritoók Zsigmond) Budapest, PannonKlett Kiadó 1997. 27. (Illetve lásd még a XVI. fejezetben felsorolt öt felismeréstípus elemzését is. I. m. 65–69.) Az azonosítás és a felismerés Arisztotelész által leírt örömeinek

félreismertetésnek az alkotásban és a befogadásban, vagyis az értelmezésben feltáruló jelentősége még az irodalmiságon vagy művészsígen túlmutató ontológiai kérdésekkel is kapcsolatot létesít, hiszen a felismerés végeredményben nem kizárólag művészi esemény, hanem egyfajta fundamentális létesemény (amelyet azonban mégiscsak a művészet képes a legszembeötlőbben problematizálni). Ennek a kérdésnek a komplexitására természetesen már korábban is felhívta a figyelmet a XX. századi elméletírás akkor, amikor motivikus, morfológiai, archetipikus, szemiotikai, komparatistikai, intertextuális (stb.) elemzések során a szöveg- vagy művészetközi viszonyokat antropológiai lényegiségükben is feltárta (rámutatván, hogy az összefüggéslétesítő felismerés magának az önmegértésnek a módja). Az alábbi gondolatmenetet azonban elsősorban mégsem a komparatistika teoretikusai vagy az intertextualitás elméletírói inspirálták, hanem Paul Ricœur *Parcours de la Reconnaissance* című, egyik legutolsó (2004-es) munkája, mely a perszónalontológia szempontjából vizsgálja a felismerés problematikájának fenomenológiai és hermeneutikai (vagy akár ezen túl is mutató) jelentőségét.⁵

A jelen tanulmány a költői szemantika felől tekintve, illetve a véletlen összekapcsolódásnak és az összefüggés-felismerés esetegességének fogalmi megkülönböztetésével tesz kísérletet arra, hogy újrafogalmazza a genetikus és a tipológiai értelmezés kérdéseit, s azon belül is főként az analógián alapuló művészetközi kapcsolatok problematikáját. Azzal kapcsolatban kívánok néhány kérdést feltenni, hogy a filológiai igazolható genetikus és tipológiai kapcsolatok azonosításán kívül vajon van-e valamilyen tudományos relevanciája, komparatistikai „haszna” az alkotásfolyamat szempontjából véletlennek tűnő összefüggések esetleges értelmezői felismerésének. Remélem sikerül rámutatnom arra, hogy nem csak fogalmi játékról van szó ez esetben... Mindezek előtt, első lépésben két példán keresztül szeretném megvilágítani azt, mi is ennek a kérdésfelvetésnek a tétje.

1. Igazolható és igazolhatatlan összefüggések

A hasonlóságok és az összefüggések felismerésének problematikáját két Gárdonyi-írás alapján szemléltetem. A művészetközi összefüggések hálózata alapvetően befolyásolja az *Ida regénye* szövegpoétikáját. Az *Erdei történet* című novella pedig összehasonlító műfajtörténeti kérdések felől válik jelentőssé.

Szövegek és festmények

Gárdonyi Géza 1915-ös *Szenvedni akarok* (Egy haditudósító elbeszélése) című világháborús novellája egy első szám első személyben megszólaló szereplőt helyez az 1914-es belga front közepébe. A haditudósító egy éjszakára megszáll egy kápolnában, ahol egy Krisztus-festményre lesz figyelmes. A kép egy ritkán tematizált jelenetet ábrázol – azt, amikor a tanítványok Jézus elé visznek egy vakot, és ezt kérdezik: „Mester, mondd meg, ez vétkezett-e, hogy vakon kellett születnie?”⁶ A kép hatása annyira megéri a haditudósítót, hogy belső beszédében egy különös vitát indít el. A képzett vitapartner sajátos és teljesen oda nem illő módon éppen Lyka Károly, a XX. század első felének ismert művészettörténésze. A vita így szól – idézek a novellából:

elemzését lásd: PAUL RICŐUR: *Emplotment: A Reading of Aristotle's Poetics* = *Time and Narrative I*. (Ford. Kathleen McLaughlin, David Pellauer) Chicago–London, The University of Chicago Press 1984. (31–51.) 40, 42, 49.

⁵ Úgy tűnik, a könyvnek sikerül továbblépnie a hermeneutika filozófiájától egy másfajta ontológia felé, azáltal, hogy a megértés problémája helyett elsősorban a megértést provokáló felismerés kérdéskörét helyezi középpontba. Ricœur a felismerést nem kizárólag egyszeri aktusként, hanem egyfajta perszónalontológiai folyamatként elemzi, amelyben az önfelismerést az azonosság (az azonosítás), a másság és a félreismerés problematikája veszi körül. A folyamatot tömören így írja le: „a felismerés folyamata alatt azt az elmozdulást értem, ahogyan eljutunk az azonosító felismeréstől (amelyben a gondolkodás alanya a jelentés uralására törekszik) a kölcsönös felismerésig (amelyben a szubjektum alárendeli magát egy kölcsönösségi viszonyrendnek), miközben a cselekvőképességünket, a »cselekvőségünket« megváltoztató lehetőségek és minőségek sokaságán vezetjük át önfelismerésünket”. PAUL RICŐUR: *The Course of Recognition*. (Ford. David Pellauer) Cambridge–London, Harvard University Press 2005. 248.

⁶ GÁRDONYI GÉZA: *Szenvedni akarok* = *Szegény ember jó órája. Elbeszélések II.* (Szerk. Z. Szalai Sándor, Tóth Gyula) Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1964. (586–623.) 589.

Fektemben még egyszer fölnyitottam a szememet, s a képre pillantottam.

Különös! Minden festő azt a részt választja a bibliából, amelyik legjobban foglalkoztatja. A szívét vagy az elméjét. Ki lehetett ennek a képnek a festője? Festő, aki nemcsak a formákon és a színeken gondolkodik! – igaz-e Lyka Károly, hogy ritkaság? Dehát mért éppen ezen a részen állott meg annak a festőnek a szeme?

S egész éjjel a tanítványok kérdése gomolygott a fejemben:

– Ez vétkezett-e?⁷

Ez a látens vita egyértelmű dialógust indít Lyka Károly legalább három könyvével: az 1904-es *Kis könyv a művészetről* és az 1906-os *A képírás újabb irányai* című népszerűsítő jellegű művészetelméleti művekkel, illetve az 1909-es *A képzőművészetek története és technikai fejlődése* című nagy ívű művel, amely *A művészet könyvének* 550 oldalát tölti ki. Lyka ezekben a könyvekben kezdi el kifejteni azt az elméletét, amely szerint a modern festészetben a képek témája nem valamilyen novellisztikus történet vagy esemény, hanem maga a szín. Lyka szavait idézve: az impresszionizmustól kezdve a festményben „nem az irodalmi elem, nem a címbe foglalható tartalom dönt, hanem igenis a kép festői tartalma”,⁸ „a képek egyedüli tényezője, egyetlen eleme a szín” lett,⁹ mert immár „a festő szín-gondolatokra, szín-ötletekre építi képét”.¹⁰ Gárdonyi tehát olyan szavakat ad novellaszereplőjének szájába, amelyek éppen ezzel a tétellel szállnak vitába.

Nem gondolnám, hogy a haditudósító véleménye megegyezik az író véleményével, az viszont bizonyos, hogy Gárdonyi szélesebb körben is megvitatta a kortárs művészet problémáit. Azon túl, hogy maga is kísérletezett a festészettel, végig jelen volt a millenniumi ünnepek kiállításain, ahol már a nagybányaiak is számos festménnyel jelentek meg. A híres körkép titkáraként állandó tagja volt Fesztly Árpád szalonjának. Itt személyesen is megismerkedett Munkácsy Mihállyal. Sőt Gárdonyi – még 1896-ban – magával Lykával is többször találkozott a Wolfnerhez köthető Új idők szerkesztőségének nagy forgalmú Andrassy úti könyvesboltjában. Lyka így emlékezik meg az íróról – idézek a *Vándorlásaim a művészet körül* című könyvéből: „eljött Gárdonyi Géza is, a »szerkesztőségbe« szokott beállítani, ahol hosszú pipával, még hosszabb léptekkel járt föl-alá, szép lassan, tempósan. Nehéz volt megszólalásra bírni”.¹¹ Mindez filológailag igazolhatóan azt bizonyítja, hogy Gárdonyi igencsak járatos volt a századfordulós művészet hazai és külföldi problémáinak körében, sőt valamennyire annak szakirodalmában is.

Nem véletlen tehát, hogy Gárdonyi összes ilyen jellegű műveltségét szervesen iktatja bele egy olyan regényébe, amelynek az egyik főszereplője egy festő. Az 1918–1920-as *Ida regényének* fontos fejezeteit töltik ki azok a szakmai viták, amelyek egy müncheni magyar festőkörben zajlanak a regény férfi főszereplője, Balogh Csaba körül. Nagy részletességgel pillanthatunk bele abba, hogyan gondolják közösen végig mindazt, amit Courbet, Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret, Manet, Cézanne és Gauguin forradalmasított a festészetben. És természetesen annak is tanúi lehetünk, hogyan lehet beszélni müncheni perspektívából Székely Bertalan, Madarász Viktor, Benczúr Gyula, Lotz Károly, Zichy Mihály, Vágó Pál, Tölgyessy Artúr, Munkácsy Mihály, Szinyei Merse Pál, Mednyánszky László, Hollósy Simon és Körösfői-Kriesch Aladár alkotásairól. Az összes felsorolt festő meg van nevezve a regényben, s jelentősebb alkotásaik is a szereplők vitájának tárgyaivá válnak. Mindezek alapján csöppet sem esetleges tehát, hogyha felismerjük, hogy a festményproblematika a regény poétikai rendszerébe is beépül. A regény bizonyos jelenetei ugyanis híres magyar festmények verbális átdolgozására épülnek.¹²

A regényben olvashatunk egy jelenetet, amely közvetlenül azután játszódik, hogy Ida kikerül a zárdából, hazajut édesapja házába, s az apa ellenállása ellenére megpróbálja átvenni a háztartást. Az apa elküldi Idát, hogy keressen új szolgálot; erre Ida elmegy a cselédszerző boltba. A jelenet leírása alapján rögtön ráismerhetünk Csók István *A cselédszerzőnél* című 1892-es festményére.

⁷ I. m. 590.

⁸ LYKA KÁROLY: *Kis könyv a művészetről*. Budapest, Singer és Wolfner 1904. 12.

⁹ LYKA KÁROLY: *A képírás újabb irányai*. Budapest, Singer és Wolfner 1906. 105.

¹⁰ LYKA KÁROLY: *Kis könyv a művészetről*. I. m. 51.

¹¹ LYKA KÁROLY: *Vándorlásaim a művészet körül*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata 1970, 178.

¹² Az alábbi összehasonlító elemzési módszerrel az alábbi könyv vonatkozó fejezeteinek belátásait követem: SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony, Kalligram Kiadó 2007.



Csók István: *A családszerzőnél* – 1892

A regény egy későbbi jelenetében arról olvashatunk, hogy a kényszerházasság megkötése után hogyan fogadják Csabát és Idát Münchenben az ottani magyar festők. A jelenet verbális felépítése szoros összefüggésbe hozható László Fülöp *Müncheni sörözőben* című 1892-es festményének szerkezetével: a festmény felépítése ugyanúgy a jobb oldalon látható két érkező alakra és a kép baloldalán elhelyezkedő asztaltársaság különbségére épül, ahogy a regényjelenetben a megjelenítés nézőpontját hordozó Ida számára is meglehetősen idegen az a bohém művészkör, amely Csabát és őt a müncheni vendéglőben köszönti.



László Fülöp: *Müncheni sörözőben* – 1892

Egy másik jelenetben Csaba meglátogatja egy idős és beteg barátját, akivel visszaemlékeznek a régi hazai élményekre. A sötét szobában játszódó meghitt jelenet leírása verbálisan ismétli meg a későbbi nagybányai festő, Réti István híres 1893-as festményeit, a közös vizuális hatást kifejtő a *Bobémek karácsonyestje idegenben* és a *Gyötrődés*.



Réti István: *Bobémek karácsonyestje idegenben* – 1893



Réti István: *Gyötrődés* – 1893

Még nyilvánvalóbb a regényi jelenetalkotás festészeti indíttatása abban a jelentben, amelyikben a művésztársaság piknikezni megy. A szöveg a nagyhírű Szinyei Merse Pál festményből, az 1872–

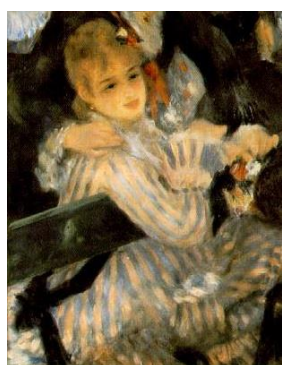
73-as *Majális*-ból bont ki egy regényjelenetet. A piknik-jelenet kidolgozása közepette Gárdonyi még arra is ügyel, hogy verbalizálja a festmény alján látható figurát, aki az elrejtőző patakba állított üvegekkel foglalatoskodik – idézek a regényből: „az erdő árnyékán végre letelepedtek. Vékony csermely csorongált ott a füvek alatt, kövek között. A csermely egy alkalmas mélyedésébe berakták a palackokat. A faágakra ráaggatták a köpönyeget, plédeket. Leheveredtek”.¹³



Szinyei Merse Pál: *Majális* – 1872–1873

Az eddig felsorolt összefüggések bizonyítása annak ellenére sem okoz nehézséget, hogy a felidézett festmények egyike sem kerül megnevezésre a regényben. S még lehetne tovább sorolni azokat a magyar festményeket, amelyeknek a vizuális világát a regény ironikusan kifestve (pl. Margitay Tihámér festményei) vagy éppen komolyan véve fordít le verbális világgá. Mindez alapján nem nehéz felismerni azt a prózanyelvi szövegszándékot, amely egy festőről és a müncheni magyar festőkörök életéről szóló regényt csak akkor tart hitelesnek, ha a regény számos jelenetét festmények átverbalizálásából építi fel.

Azonban felfigyelhetünk olyan szöveghelyekre is, amelyek sokkal véletlenszerűbbnek tűnő összefüggéseket sejtetnek. A már idézett piknikjelenetet követően a művésztársaság betér egy vendéglőbe, s ott nagy italozást és táncolást csap. A regényben azt olvashatjuk, hogy ezen az utazáson a regény női főszereplője, Ida „kék sávós szatén nyári újruháját” viseli.¹⁴ Vajon mennyiben lehet azt állítani, hogy a kéksávós ruhába öltözött nő képe és a táncos mulatság együttesen Renoir híres 1876-os *Bál a Moulin de la Galette-ben* című festményének képi világát bontja ki verbálisan?



Renoir: *Bál a Moulin de la Galette-ben* – 1876

A filológiai bizonyítás két tényről sorolhat fel. Egyfelől Gárdonyi 1900-ban járt Párizsban, s meglátogatta azt a világkiállítást is, amelyen Renoir nagy sikerrel szerepelt. Másfelől a *Bál a Moulin de la Galette-ben* című festmény 1896 és 1929 között a párizsi Luxemburg Múzeumban volt kiállítva. Tehát Gárdonyi láthatta a képet húsz évvel a regény írása előtt. De vajon ez a feltételezés elegendő-e ahhoz, hogy a Renoir-képet ugyanolyan bizonyítékként vonjuk be a regényjelenetek

¹³ GÁRDONYI GÉZA: *Ida regénye. A báború előtt való időből*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1963. 233.

¹⁴ I. m. 232.

festményi megalapozottságának poétikai jellemzésébe, mint a nyilvánvaló összefüggésekre rámutató magyar képeket? Vagy egy másik példát tekintve: az a három szövegtény, hogy a piknik egy tó közelében zajlik le, a hőségben a férfiak nekivetkőznek, s a jelenet során többször megjelenik egy pincsikutya, vajon feljogosít-e bennünket arra, hogy egy másik híres Renoir-képet is bevonjuk az elemzésbe, ti. *Az evezősők reggelije*?



Renoir: *Evezősők reggelije* – 1881

A tényszerű összefüggések viszonylag távoliak, a képi és a szövegi kompozicionális hasonlóságok a korábbiakhoz képest sokkal esetlegesebbek, s a hatás filológiai bizonyítása információk híján akadályoztatva van. Node, azt eredményezi-e mindez, hogy az idézett jelenetek nem többértelműek, s hogy a művészregény ezekben az esetekben csak a szavak által célzott referenciára utal, s a Renoir-festmények világára nem? Csak a magyar festmények ekphraszisztát vehetjük számításba, s a Renoir-képeket nem? Túl nagy lenne így a veszteség...

A Gárdonyi-novella helye a századforduló műfajtörténetében

Vizsgáljunk meg egy másik példát is. Gárdonyi nagy mennyiségű titkosírásos feljegyzéséhez a kulcsot 1969-ben találták meg. Az írástechnikára és a világirodalmi olvasmányélményekre utaló jegyzetek lefordítása után teljesen új perspektívából lehetett immár rápillantani az életműre. A részben megmaradt Gárdonyi-könyvtár katalógusa mellett így újabb filológiai bizonyítékokhoz jutottunk abban a tekintetben, hogy kik és hogyan hatottak Gárdonyi munkáira.¹⁵ Kiderült, hogy Shakespeare-t a szenvedélyek megjelenítése miatt szereti, Pascalt a művészi becsületért tiszteli, Emersont egyenesen lelki rokonának nevezi, Poe-t a hatáskeltés mintájaként emeli ki, Dickens a karakterformálás legnagyobb alakjának mondja, Gogolt a karakterek kifigurázásában rejlő lehetőségek miatt helyezi előtérbe, az extázis jelensége okán egyik kedvence műve Dosztojevszkij *Idiótája* (Gárdonyi jegyzeteiben ezen a címen említi *A félkegyelműt*), Maupassant az apró cselekedetekkel való jellemzés mesterének tartja, Mark Twaint a frappáns jellemzés művészenek gondolja, a történelmi elbeszélés sűrítésének példaként pedig G. B. Shaw *Cézár és Kleopátráját* említi meg. S mindemellett még olyan szerzőket is megemlít, mint Byron, Taine, Chamberlain, Schopenhauer, Goethe, Kemmrich, Goncsarov, Balzac, Nordau, Hugo, Béranger, Carlyle, Dante, Bazin, Burns, Zola, Grillparzer, Hebbel, Wigand, Tolsztoj, Baskircsev, a Goncourt-testvérek, Jung-Stilling, Gorkij, Benvenuto Cellini, Nyekraszov, Turgenyev, Ibsen.

Sík Sándor nem ismerhette a titkosítással készített feljegyzések tartalmát, mégis 1928-ban közölt egy kiváló tanulmányt Gárdonyiról, amelyben rámutatott többek között a dosztojevszkiji hatásra.¹⁶ Sőt, Ady Endre még korábban vette észre Gárdonyi műveinek dickens-i vonásait.¹⁷ Nekik tehát nem volt feltétlenül szükségük arra, hogy azóta is érvényes felismeréseiket az összefüggések pontos filológiai adatolhatóságra építsék. Mégis, a titkosírásos feljegyzések olyan

¹⁵ Lásd: GÁRDONYI GÉZA: *Titkosnapló*. (Szerk. Z. Szalai Sándor) Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1974.

¹⁶ Lásd: SÍK SÁNDOR: *Gárdonyi Géza = Gárdonyi, Ady, Probászka – Lélek és forma a századforduló irodalmában*. Budapest, Pallas Rt. Kiadása 1928. 15–130. A dosztojevszkiji hatások további elemzését lásd: KOVÁCS Árpád: *A „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé. A poétikai irányváltás kérdéséhez*. (Te Berkenye). Filológiai Közöny 2014/2. 245–281.

¹⁷ ADY ENDRE: *Az új Gárdonyi*. Nyugat 1912/24.

hasznos hálózatot bontanak ki Gárdonyi életműve és a világirodalom között, amelyből az összehasonlító interpretáció filológiaiilag megalapozott anyagot meríthet. Sajnos ez a kutatás (Z Szalai Sándor és Nagy Sándor néhány tanulmányán túl) még alig indult el a feljegyzések kódnyelvének megfejtése óta eltelt közel 50 évben... De azt már most is lehet érzékelni, hogy bizonyos Gárdonyi-művek összehasonlító irodalomtörténeti pozicionálásának esetében a feljegyzésekben olvasható mégoly számos filológiai adat, megfigyelés, írói vallomás és bevallott összefüggés is kevésnek bizonyul. Például Gárdonyi novellái kapcsán kézenfekvő (és nem meglepő) kapcsolatokat lehet kitapintani Mikszáth, Tömörkény, Petelei és Bródy prózájának irányában, s világirodalmi tekintetben több kutató is rámutatott már Turgenyev, Flaubert és Maupassant (nyilvánvaló) hatásra. Azonban egy olyan novella esetében, mint az 1906-os *Erdei történet*,¹⁸ nehézkes volna pusztán csak az eddig felsorolt, filológiaiilag adatolható összefüggésekkel szóra bírni a szöveget.

A novella két gyermek különös halálát meséli el. Egy kisfiú a karácsony környéki hidegben elindul egy édesapja elől elzárt erdőbe tűzifát gyűjteni, hogy a család meg ne fagyjon az ünnepek alatt. A dermesztő hidegben bejut az erdőbe, ahol összetalálkozik egy iskolai barátnőjével. Ettől kezdve együtt gyűjtik a tűzifát, s közben megbeszélnek egy régi iskolai eseményt, amely során majdnem összevesztek. Egy idő után kutyák csaholását hallják. S mivel azt hiszik, hogy a gróf erdőőrei közelednek, elkezdenek szaladni a vadon belseje felé. A kutyák ugatását továbbra is hallják, így eldobják tűzifaterhüket, hogy gyorsabban tudjanak futni. Végül látszólag megmenekülnek, s ezért lepihennek egy kicsit. Azonban ekkor hatalmas szélvihar támad, ami miatt még jobban átfáznak. Újra elindulnak tehát, de most az erdőből kifelé, abban a reményben, hogy megtalálják eldobott terhüket és az otthonuk irányába vezető lábnymaikat. Ez azonban nem sikerül. Immár a havas, jéghideg szél üldözi a gyermekeket, és egyre jobban bevezeti őket az erdő mélyébe. Végül teljesen eltévednek. Újra lepihennek egy szélárnyékot nyújtó fa alá; beszélgetnek a közös jövőjükéről; a fiú megígéri, hogy feleségül veszi a lányt és gondoskodni fog róla; majd szépen csöndben, egymást átölelve elalszanak. A novella úgy végződik, hogy másnap reggel egy hatalmas, a hókristályoktól és a reggeli napfénytől csillogó agancsú szarvas legelészik az erdőben, megpillantja a két megfagyott gyermeket, majd lassan továbbáll.

A novellában felismerhető az olyannyira tipikus Gárdonyi-féle történetészövés, amit ő maga így fogalmazott meg: „könnyű fonatra alkalmas mindig az olyan ellentét, amely a gyermeket olyan helyzetbe vagy feladat elé állítja, mely korával és erejével nem egyezik, nem neki való, kényszerhelyzet”.¹⁹ Ugyancsak felismerhetőek bizonyos mitikus vagy éppen mesei elemek az erdei eltévedés kapcsán. Azonban van egy másik, igencsak feltűnő összefüggés is. A kétszeresen megismétlődő kudarc, vagyis előbb a tűzifa elvesztése, majd az erdőből kivezető lábnymok elvesztése egy olyan novellaszerkezetre utal, amelyet Csehov dolgozott ki legtisztábban, s amelyről Igor Szmirnov elemzéseiben sokat olvashatunk.²⁰ A Gárdonyi-novella azonban tovább alakítja ezt a szerkezetet azzal, hogy bár a kettős kudarcot felépíti, azonban a novella mégsem vezet a totális kilátástalanságba: ugyanis, bár a gyermekek mindent elvesztenek, végül mégis megtalálnak valami olyasmit, amit nem is kerestek, ti. egymás szeretetét. Gárdonyi novellája a kettős kudarc kidolgozásával így végül is nem a semmi diadalát beszéli el, hanem arra mutat rá, hogy a kegyelem mindig onnan érkezik, ahonnan a legkevésbé várnánk. Ennek a kegyelemnek a szimbolikus megjelenítése a Szent Hubertusz-i szarvas feltüntetése a novella végén.²¹

Élt a XIX és a XX. század fordulóján egy másik novellista is, aki előszeretettel alkotott olyan történeteket, amelyekben a hó, a jég és a fagy az úr, amelyekben a farkasok és a kutyák gyakran üldözővé válnak, amelyekben a kíméletlen szél és a szélsőségesen zord időjárás minden élőt maga alá gyűr, amelyekben az erdő és a tűzifa valamilyen túlélési reménnyel kecsegtet, amelyekben

¹⁸ GÁRDONYI GÉZA: *Erdei történet* = *Szegény ember jó órája*. (Szerk. Z. Szalai Sándor, Tóth Gyula) Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1964. I/669–682.

¹⁹ GÁRDONYI GÉZA: *Titkosnapló*. I. m. 80.

²⁰ Lásd: IGOR P. SZMIRNOV: *A rövidség értelme = A regény és a trópusok*. (Szerk. Kovács Árpád, ford. Sztár Katalin) Budapest, Argumentum Kiadó (*Diszkurzívák* sorozat 7.) 2007. 417–425.

²¹ Részletesebb elemzését lásd: KOVÁCS GÁBOR: *A Gárdonyi-novella poétikája (Gárdonyi Géza: Erdi történet) = Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*. (Szerk. Bednancs Gábor, Kúspér Judit) Budapest, Ráció Kiadó (*Ráció-Tudomány* sorozat 20.) 2015. 205–230.

ugyanaz a remény olykor egy szarvas képében jelenik meg, amelyekben a legfőbb téma a végletekig lecsupaszított létküzdelem, s amelyekben a halál végül is egyfajta kegyelemként jelenik meg. A tipikus motívumsor kapcsán felismerhető, hogy ez a novellista: Jack London. Az amerikai író északra üldözött novellahőseinek mindig a pusztai életben maradás érdekében kell megküzdenie a jéggel, a faggal, a hóval, a kutyaikkal, a farkasokkal, az áthatolhatatlan vadonnal, a tűzifa gyűjtésével, saját megdermedt testükkel, s lépten-nyomon kiderül, hogy ezek után a halál már egyfajta különös kegyelemmé válik. Sőt, még a szarvas is gyakran előkerül ezekben a szövegekben. Erről olvashatunk a *The Law of Life*-ben, a *To Build a Fire*-ben, a *Morganson's Finis*-ben – hogy csak a legismertebbeket soroljam. S mindegyik ilyen jellegű novella végén, a kudarcot valló menekülési kísérletek után ott áll az a sajátos belátás, amely új irányba tereli a szöveg értelmét – idézem: „Pedig a halál nem bánt. Minden kiállott kínját az élet okozta. Az élet megrágalmazta a halált. Kegyetlenség volt tőle”.²²

Gárdonyi novellájában szinte csak annyiban más a történet, hogy a hatás fokozásaként – rá jellemző módon – gyermekeket állít kényszerhelyzetbe. Mindezek alapján – kis túlzással – azt is mondhatnánk, hogy az *Erdei történet*ben Gárdonyi egy Jack London novellát írt meg, amit úgy tett személyessé, hogy gyermekeket avatott főszereplővé. Jack London műveit az 1920-as években kezdték magyarra fordítani. Nyomat sem találni annak, hogy az *Erdei történet* előtt készült Jack London novelláskötetek, s köztük az északi történeteket magába foglaló 1902-es *Children of the Frost* megtalálható lett volna nemhogy Gárdonyi könyvtárában, hanem Magyarországon általában. A titkosírással feljegyzésekben sem kerül elő Jack London. Filológiaiilag tehát nem lehet bizonyítani, hogy Gárdonyi olvasott Jack Londont, s bizonyosnak tűnik, hogy 1906-ig, az *Erdei történet* megírásáig nem került kezébe az amerikai írótól származó novella. Így tehát történeti-genetikus szempontból teljesen esetlegesnek tűnik a kimutatott összefüggés. A rengeteg tematikus, motivikus, tipológiai, sőt, szerkezeti párhuzam mellett mégsem mehetünk el szóltanul, ha minél sokrétűbben akarjuk megérteni a Gárdonyi-novellát vagy éppen újra akarjuk fogalmazni a Gárdonyi-novellák műfajtörténeti helyét.

2. Többértelműség és esetlegesség

A fentiekben elővezetett két Gárdonyi-példában felmerülő dilemmákkal – minden bizonnyal – bármilyen irodalomtudományi kutatás szembesül akkor, amikor egy-egy szerző, életmű vagy akár egyetlen irodalmi alkotás összehasonlító módszerekkel dolgozó történeti elemzését hajtja végre. Ennek a tudományos módszertani dilemmának az elméleti problematizálása kapcsán tartom megfontolandónak a véletlen, az esetleges és a többértelmű fogalmának egymásra vetítését.

A példákban elővezetett összefüggések két csoportját különböztethetjük meg a filológiai igazolhatóság szempontjából. Vannak olyan intertextuális vagy éppen művészetközi kapcsolatok, amelyeket adatokkal lehet igazolni, így az alkotásfolyamat szempontjából (akár genetikus, akár tipológiai vonatkozásban) szándékoltként könyvelhetünk el. Ilyennek tekinthetjük az *Ida regénye* és a felsorolt magyar festmények összefüggését, illetve az *Erdei történet* kompozíciójának és a Gárdonyi feljegyzéseiben megnevezett századvégi írók novellapoétikájának összefüggését. Azonban felsoroltam olyan lehetséges kapcsolatokat is, amelyeket filológiaiilag nehéz vagy éppen lehetetlen alátámasztani, következésképpen ezek az összefüggések pusztán csak véletlennek, s így tudományosan kiaknázhatatlannak tűnnek. Ilyen véletlennek tűnik például az *Ida regénye* és a Renoir-festmények között felsejlő párhuzam, illetve az *Erdei történet* szövegvilága és Jack London északi novelláinak szövegvilága közötti kísérteties hasonlóság. Ezen a ponton merül fel a kérdés, hogy kizárólag az alkotásfolyamat szempontjából szándékoltnak tekinthető (és filológiaiilag bizonyított) összefüggéseknek kell-e irányítania az összehasonlító irodalomtörténeti értelmezést? Vajon tényleg semmilyen tudományos relevanciája sincs az alkotásfolyamat tekintetében teljesen véletlennek tűnő összefüggések kiaknázásának? A szerző–szöveg viszonyát háttérbe helyező és a szöveg–szöveg vagy a szöveg–olvasó viszonyát előtérbe állító értelmezési modellek számára a szándékoltság vs. véletlen oppozíciója minden bizonnyal – pusztán csak önmagában – nem lehet

²² JACK LONDON: *Tragédia a messzi északon* = *Az éneklő kutya. A fehér csend.* (Ford. Tersánszky J. Jenő). Budapest, Európa Könyvkiadó 1964. (263–278.) 278.

a tudományos érvek megítélése terén szelekciós elv. S nem csak azért, mert a filológiailag igazolhatatlan, így aztán véletlennek tűnő összefüggésekről új adatok (dokumentumok, feljegyzések, levelek stb.) felfedezése után kiderülhet, hogy azok mégsem véletlenek. Hanem azért is, mert az értelemképző szelekciós eljárás a szöveg autonómiája és az olvasás hatástörténeti horizontja miatt megoszlik szerző, szöveg és értelmező között, így aztán az intencionáltság igencsak bonyolult alakzata jön létre az irodalmi folyamat során. Az viszont kétségtelen, hogy komparatistikai szempontból nem lehet bármilyen összefüggés-felismerést a tudományos vizsgálódás tárgyává avatni, hiszen az interpretáció során nem érvényesíthető feltételezések valóban irrelevánsak. A feltételezések és az érvényesítési eljárások viszonyának kontrollálására, a releváns interpretációk határainak kitapintására E. D. Hirsch kiváló módszert dolgozott ki a *Validity in Interpretation* című könyvében.²³ Így a problémakörnek ezzel az aspektusával nem kívánok különösebben foglalkozni. Az összefüggés-felismerés esetlegességének, a filológiailag bizonyíthatatlan, de az interpretáció szempontjából produktívnak tekinthető művészetközi kapcsolatok relevanciájának „védelmében” szeretnék pár szót szólni.

A többértelműség és a művészetköziség

A szövegköziség, a művészetköziség és az intermedialitás az irodalom létmódja²⁴ – vallja a posztmodern irodalomtudomány (és természetesen sok korábbi bölcselő is Arisztotelésztől kezdve egészen a szemiotika képviselőiig). Ugyanakkor – bizonyos szempontból – minden alkotás a saját világának létrehozására irányul, amelyet behatárolnak az adott alkotás nyelvének lehetőségei. Hogyan lehet a legcélratoróbban feloldani az irodalmi alkotás „külpolitikájának” és „belpolitikájának” ezt a látszólagos ellentmondását? Erre a kérdésre talált választ a szemantikai irodalomértelmezés egyik első angolszász elméletirője, William Empson akkor, amikor a szöveg- vagy művészetköziséget a jelentéselemzés részévé avatta. A 1930-ban megjelent *Seven Types of Ambiguity* című korszakalkotó könyvében tesz kísérletet arra,²⁵ hogy felmérje az irodalmi alkotás leglényegibb nyelvi sajátosságának, a többértelműségnek (az ambiguitásnak) a megvalósulási formáit. (Bár a könyv elsősorban a többértelmű nyelvi kifejezések általános vizsgálatát hajtja végre, a példák arra mutatnak rá, hogy a többértelműséget a költői nyelv felől lehet legnyilvánvalóbban megragadni.) S a többértelműség létesítésének egyik kiemelkedően fontos eljárásaként mutat rá arra a jelenségre, amit szöveg- és művészetköziségnek hívunk.

Az általa harmadik típusként számba vett többértelműségről azt állítja, hogy az bár nem a legizgalmasabb változata a költői szemantikának, mindenesetre a „várakozásnak egy olyan örömet nyújtja, mint amellyel az üres kagylóhéjat nézzük”²⁶ – nem látjuk az értékes gyöngyöt, de sejtjük, hogy ott volt valaha, vagy ott lehet majd a jövőben, valamikor. A várakozás örömet keltő költői többértelműséget így definiálja:

A harmadik típusú többértelműség egész gondolkodásmódokra terjed ki, s akkor lép működésbe, amikor egy adott kijelentés egyszerre többféle eltérő témára, diszkurzus-univerzumra, megítélésre és érzésre utal vagy érvényesíthető. [...] Az ilyen jellegű többértelműséget akkor tapasztaljuk, amikor feltűnik, hogy egy allegória egynél több interpretációs lehetőséget is magába foglal; vagy akkor, amikor az állítás egyszerre két szituációt is leír, azonban az már az olvasóra van hagyva, hogyan jusson olyan következtetésekre, amelyek mindkét szituációra vonatkoztathatók. Vagyis ez esetben egy olyan többértelműségről van szó, amikor az összehasonlításnak nem az a célja, hogy egy adott dolgot egy másikkal illusztráljon, hanem abban érdekelt, hogy mindkét dolgot egyszerre érvényesítse, s arra készítse azokat, hogy kölcsönösen világítsák meg egymást.²⁷

²³ Magyarul olvasható a könyv néhány fejezete: E. D. HIRSCH: *Jelentés és jelentőség. Válogatás E. D. Hirsch, J. R. írásaiból* = *A hermeneutika elmélete*. (Szerk. Fabiny Tibor) Szeged, JATEPress (*Ikonológia és műértelmezés* sorozat 3.) 1998. 249–342.

²⁴ Lásd ennek a tételnek egy tömör hazai összefoglalását: KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* Irodalomtörténet 1995/4. 495–541.

²⁵ WILLIAM EMPSON: *Seven Types of Ambiguity*. London, Chatto and Windus 1949.

²⁶ I. m. 132.

²⁷ I. m. 111–112.

A többértelműségnek ez a típusa éppen arra az irodalmi jelenségre mutat rá, amellyel a komparatiztika lépten-nyomon szembesül, s amit a Gárdonyi-példák esetében is láttunk: az *Ida regényének* diszkurzus-univerzuma egyszerre utal valamilyen nyelvileg megformált referenciára (pl. az akár kézzel is fogható pesti és müncheni „valóság” verbális átszervezésére), illetve egyszerre utal a festmények világára (nem nyelvi diszkurzus-univerzumára) is. Az az összefüggérendszer, amelyet az irodalmi alkotás (vagy annak bizonyos része) a kultúra bármely más elemével épít ki, a költői szöveg mű sokrétű szemantikai felépítésének egyik legalapvetőbb biztosítója. Nemcsak a metaforikus kifejezés vagy a trópusok és figurák bármely típusa képes tehát létrehozni többértelműséget, hanem az az eljárás is, amely a költői megnyilatkozás referenciáját egy másik diszkurzus-univerzumba – vagyis egy másik irodalmi vagy művészi alkotás világába – ágyazza bele. „A költeménynek specifikus kapcsolata van más költeményekkel”²⁸ és más műalkotásokkal, s ez a specifikum egyivású a jelentés- és referenciasokszorozó trópusok retorikájával. Vagy megfordítva: a többértelműség gyakran valamilyen szöveg- vagy művészetköziség nyoma az irodalmi alkotásban.²⁹ Az olvasás öröme pedig részben éppen abban a várakozásban adott, amellyel elébe néz a másodlagos jelentésként megjelenő összefüggések felfedezésének.

Azonban az összefüggések által felszabadított többértelműségre irányuló értelmezői várakozás számtalanszor kénytelen szembesülni a nem várt hasonlóságok felbukkanásával is (s ezzel kalkulálnia kell a szerzőnek is). Az összefüggések észlelésének ezt a formáját nevezi az intertextualitás-elmélet *aleatorikusnak*, s szembeállítja a „kötelező”, vagyis a szemantikai zavar szembeötlő jellege miatt nyilvánvalóvá váló utalással.³⁰ Vajon valóban szükséges-e szembeállítani egymással a véletlenül felbukkanó és a nyilvánvaló többértelműséget, illetve a véletlen és a kondicionált felismerést? Van-e a költői szöveg többértelműségének (és az ambiguitás felismerésének) ilyen vagy olyan minősége? A többértelműség előállításának módja nyilvánvalóan többféle is lehet. Azonban ez nem jelenti azt, hogy az alkotás egészének is volna többféle minőségű többértelműsége. A költői alkotás szemantikája kapcsán – Beardsley felfogását követve – tanácsosabb inkább egy olyan dinamikus folyamatról beszélni, amelyben a referenciális rögzítés felől haladunk az konnotációk egyre nagyobb mérvű felszabadítása felé – vagyis amelyben a többértelműség folyamatosan keletkezik.³¹ Éppen ezért talán nem jelent pusztán csak meddő fogalmi játékot az, ha irodalomelméleti beszédmódunk pontosítása érdekében a *szükségszerűvel*, s ugyanakkor a *szándékolt* és a *motivált* (stb.) szavakkal is szembenálló *aleatorikus* vagy *véletlen* kifejezés helyettesítésén töprengünk. A szöveg- vagy művészetközi összefüggések felismerése által felszabadított költői többértelműség az irodalmi folyamat egy olyan bonyolult fokán jön létre, ahol az intencionalitás a szerző, a szöveg, a kultúra és az értelmező között „oszlik meg”. A *szándékolt* és a *véletlen* kategóriája azonban kizárólag *vagy* a szerző, *vagy* a szöveg, *vagy* a hagyomány, *vagy* az értelmező tevékenységére alkalmazható – az összesre együtt, vagyis magára az irodalmi folyamatra nem. Beszélhetünk szerzői szándékról, szöveg-szándékról, az értelmező közösségek motivációiról vagy az egyes olvasó érdekeiről; illetve beszélhetünk ezeknek az elkülöníthető intencionalitásoknak a szempontjából véletlennek tűnő összefüggésekről. Azonban a többértelműséget éltető irodalmi folyamat *egészét* tekintve nem beszélhetünk ilyesmiről: az irodalmi folyamat (sajátos létmódként) állandóan alakulóban van, s ekként se nem szándékolt, se nem véletlenszerű. Egy olyan terminust kell tehát keresnünk, amely sokkal pontosabban illeszkedik az irodalom folyamatszerűségéhez, amellyel kezelni lehet szerző–szöveg–hagyomány–olvasó heterogén és komplex viszonyrendjét, illetve amely fel képes mérni a szöveg- és művészetközi összefüggések felismerésének állandóan alakuló eseményszerűségét.

²⁸ NORTHROP FRYE: *A kritika anatómiája*. (Ford. Szili József) Budapest, Halikon Kiadó 1998. 86.

²⁹ Vö.: „az intertextus a szövegben egy kitörölhetetlen nyomot hagy, olyan formai állandót, amely olvasási szabály szerepét tölti be, és irányítja az üzenet irodalmi vonatkozású megfejtését, vagyis dekódolását a kettős referencia szerint. Az intertextusnak ez a nyoma a kommunikációs aktusban egy vagy több szintű zavar formáját ölti: lehet lexikai, szintaktikai, szemantikai, de mindig egy norma deformációjaként vagy egy kontextussal való összeegyeztetlenségként válik érezhetővé.” MICHAEL RIFFATERRE: *Az intertextus nyoma*. (Ford. Sepsi Enikő) Helikon 1996/1–2. (67–81.) 68.

³⁰ Vö. Riffaterre téziseivel. I. m. 67–68.

³¹ Vö. MONROE C. BEARDSLEY: *Az irodalmi alkotás = Regényművészet és íráskultúra*. (Szerk. Kovács Árpád, ford. Kovács Gábor) Budapest, Argumentum Kiadó (*Diszkurzívák* sorozat 13.) 2012. 417–454.

Arisztotelész szerint a véletlen „az értelemmel nem egyező dolgok oka”.³² Így aztán intellektuálisan fel nem mérhető. A véletlen egy olyan váratlan bekövetkezés, amely minden összefüggéstől és szükségszerűségtől idegennek tűnik, s így a megértés sem férközhet közel hozzá. Az aleatorikus arculata az elvetett kocka mozgásának kiszámíthatatlanságához hasonlít: egy olyan bekövetkezés, amivel nem lehet számolni. *Véletlenek* tehát azt a váratlan eseményt nevezzük, amit *még* nem tudtunk megmagyarázni, amit *még* nem tudtunk megérteni, amit *még* nem tudtunk életünkkel összefüggésben elbeszélni. Nyilvánvaló, hogy ez a fogalom nem alkalmazható az irodalmi folyamat során bekövetkező irodalom- vagy művészetközi összefüggések hirtelen (tehát nem szándékolt és nem akart) felismerésének jellemzésére, hiszen minden ilyen aktus lényegénél fogva intelligibilis irányultságú (a megértést mozdítja előre). Azonban a bölcsletnek van egy másik szava a váratlanul bekövetkező, de mégis megérthető eseményre. Ez az *esetleges*.³³

Az esetlegesség nem ismeretelméleti kategória (mint a szükségszerűség és a véletlen), hanem ontológiai fogalom. Bár ugyanúgy a negativitással áll összefüggésben, mint a véletlen, de mégsem tiszta negativitás. A véletlen a szükségszerűvel (s olykor a szándékoltal) szembeállított episztemológiai negativitás. Az esetleges negativitásának azonban (ontológiailag) nem nagyon van ellentétpárja; talán egyedül az akarat erejével lehet szembeállítani, de ezt is csak úgy tehetjük meg, ha azt mondjuk, hogy akaratunkkal próbálunk ellene szegülni az eredendő esetlegességünkől fakadó kétségbeesésnek.

Milyen létmegélést is jelöl tehát az esetlegesség fogalma? Az esetlegesség a létnek az a perszonális megtapasztalása,³⁴ amely a szenvedéssel (mint térbeli létezéssel) és a vénüléssel (mint időbeli létezéssel) jár együtt.³⁵ A teremtetett létező egyfelől úgy éli meg saját esetlegességét, ahogy az élet eleje állítja mindazt, amit nem ő maga választott, s amit nem áll módjában megváltoztatni. Mindezt – mindenekelőtt – azon a fájdalomon keresztül éljük át, amivel megtapasztaljuk saját testünket (pontosabban szólva annak részeit, hiszen egészében a testet nem érzékelhetjük – a testet egészében csak elgondolni tudjuk). A testrészeimen keresztül megtapasztalt fájdalom és szenvedés mutat rá az én egységének hiányára, a másiktól (a másik testtől) való különbözősége, s arra, milyen kévéssé tudjuk befolyásolni azt, ami számunkra eleve adatott. Ebben a tekintetben saját esetlegességem tudata abban a reflexióban éri el csúcst, hogy rádöbbenek: lehettem volna más is, lehettek volna mások a biológiai szüleim, lehetne más testem – vagyis hogy a fizikai valóm, ez a pusztán tény alakulhatott volna teljesen másképp is.

A világba vetett létező másfelől azáltal éli meg saját esetlegességét, hogy nem képes végérvényesen tisztába jönni saját eredetével, illetve hogy nem képes utolérni saját teljességét (befejezettségét). Ugyanúgy, ahogy nem vagyunk képesek megtapasztalni saját múltbeli eredetünket (születésünket), nem tudjuk előre megjósolni önön végünket (halálunkat) sem. Saját eredetünk és végünk átélhetetlensége pedig végeredményben arra mutat rá, hogy a születéstől a halálig vezető úton valamilyen szüntelen bizonytalanság kíséri minket végig – s ez pedig a fejlődésbe vetett hitet kérdőjelezi meg. A halál kiszámíthatatlan fenyegetése a tettek visszafordíthatatlanságára, visszavonhatatlanságára és a következmények feltartóztathatatlanságára döbbsen rá: amit már elkövetünk, nem lehet újracsелеkedni vagy meg nem történné tenni. Az

³² ARISZTOTELÉSZ: *Eudémoszji etika* = *Eudémoszji etika. Nagy etika*. (Ford. Steiger Kornél) Budapest, Gondolat Kiadó 1975. (VIII. könyv, 2. fejezet.)

³³ Irodalomtudományi szempontból talán irrelevánsnak tűnhet, hogy az esetlegesség fogalmát az alábbiakban mindenekelőtt filozófusokra hivatkozva bontom ki. Azonban az idézett filozófusok kivétel nélkül az irodalomról (is) gondolkodva fejtik ki a filozófiai nyelvet megújító gondolatmeneteiket. Ezt Sartre esetében talán nem is szükséges kiemelni, hiszen jól ismert *Az undor* című regény és *A lét és a semmi* összefüggése. De Ricœur is mindenekelőtt az *Odüsszeiára* hivatkozik (és ennek szövegét elemzi) akkor, amikor a felismerésről ír (*The Course of Recognition*); vagy éppen Ruteboefre, Villonra, Poe-ra, Baudelaire-re, Verlaine-re, J. Laforgue-ra, P. Valéryre és Proustra emlékezik, amikor az esetlegességről gondolkodik (*The Sorrow of Contingence*).

³⁴ Mivel itt perszonális megfontolásokról van szó, ezért tehát az esetlegességnek nem a leibnizi kategóriájáról, a *Contingentia Mundiról* beszélek.

³⁵ Ez a megfogalmazás Ricœur gondolatmenetét követi. Vö. PAUL RICŒUR: *The Sorrow of Contingence* = *Freedom and Nature: the Voluntary and the Involuntary*. (Ford. Erazim V. Kohák) Northwestern University Press 1966. 450–456.

eredet homályossága pedig az integritást kiküszöbölő állandó változás jelenlétének tudatával rémít el. Mivel pusztán csak tudjuk, de felidézni nem tudjuk azt, hogy megszülettünk, ezért azzal sem lehetünk végérvényesen tisztában, hogy mire is születtünk. S éppen azért hozzuk létre a ragaszkodást és az önmagunkhoz való hűséget, hogy megteremtsünk valamilyen utolérhető eredetet önmagunk számára. A jelenlét struktúráját alkotó változás azonban folyamatosan próbára teszi ragaszkodásunkat.

Change constantly makes me other than myself. This dialectic between the same I want to be and the other which I become takes place daily in each of us: anyone who commits himself confronts his own change and discovers the ruinous process. My own metamorphoses are enigmatic and discouraging. Now this change is equally dispersion. My life is naturally discontinuous: without the unity of a task, of a vocation which would be sufficiently great to draw it together, each note would really have to retain the preceding ones and engender the following ones. Yet life is more often a cacophony than a melody, without a unique intention which would give it form from end to end as a theme for improvisation.³⁶

A születés utolérhetetlen elmúltsága és a „befejeződés” megjósolhatatlansága egy olyan jelenlétstruktúrát hoz létre, amelyben azzal kell szembesülnünk, hogy bár tény, hogy itt vagyunk, de hogy hogyan vagyunk itt, annak semmi (általunk felmérhető) szükségszerűsége sincs. „A saját enigmatikus és előállíthatatlan jelenlétem, ez a magamban és körülöttem található nyers egzisztálás rejtje magában [...] a magából-valóság (aseitas) hiányát”³⁷ – vagyis a létező esetlegességét és annak megtapasztalását.

Mindebből le lehet szűrni az esetlegesség „definícióját”. Az esetleges – ahogy Sartre írja – az „a létező, amit soha nem lehet más létezőből levezetni”.³⁸ Az esetlegesség sajátossága az, hogy létrehozza a létezés egy új módját, amit nem lehet egyetlen más létezőre (pl. az apára, az anyára, a hagyományra, az egyetlen anyanyelvre, a diskurzus rendjére, a történelemre, a társadalomra stb.) sem visszavezetni, de amiből egy új, individuális létező fakad. A létezés éppen így „építkezik”: „egy állandó esetlegesség tartja fenn, amit újra és újra visszanyer, s amibe feloldódik anélkül, hogy valaha is túl tudna lépni rajta”.³⁹ Az embernek a léthez való viszonyát az a törekvés uralja, hogy totalitásként és egységként fogja fel azt, s ezáltal haladja meg saját esetlegességét. Éppen emiatt próbálja létrehozni a szükségszerűt (a fogalmat, a tudományt, a világmechanikát, a törvényt, a logikát, a kauzalitást, a motivációt, a történelmet, az identitást stb.). Azonban lépten-nyomon arra kell rádöbbednie, hogy „az esetlegesség éppannyira átjárja azokat a motivációkat” is,⁴⁰ amiket oly nagy igyekezettel törekszik kiépíteni, kimutatni, feltárni. Mindez mégsem jelent (a tudat szempontjából sem) abszolút negativitást. Éppen ellenkezőleg: „a partikuláris esetlegességek azok, amelyek valamennyiünket »én«-né tesznek”, így „az esetlegesség elismerése által önmagunkat teremthet meg”.⁴¹ Az esetlegesség az, amely létrehozza a perszonalist, s kiemeli azt a szükségszerűség uniformitásából, sematizmusából. Bár tudatunk elől mindig eltűnik, s így megragadhatatlanná válik esetlegességünk, mégis ez az, ami dinamizál, ez késztet önmagunk új módon történő felismerésére, illetve ez provokálja az önértés folyamatának állandó újraindítását. Az önmagunk értésére vezető folyamat pedig, vagyis „a saját esetlegességünkkel való konfrontáció, a saját okaink visszavezetése eredetükre azonos azzal a folyamattal, hogy egy új

³⁶ I. m. 453. (Saját fordításomban: „A változás állandóan mássá tesz, mint ami vagyok. Mindannyiunk mindennapi tapasztalata az a dialektika, amely aközött áll fenn, ami maradni szeretnék, s aközött, amivé változom: bárkinek, aki színt vall, szembe kell találkoznia önmaga megváltozásával, s rá kell döbbednie az átalakulás folyamatának veszedelmességére. Saját metamorfózisom mindig enigmatikus és lehangoló. Így a változás egyben bomlasztás is. Életem természettől fogva szaggatott: híján van a küldetés egységességének, híján van egy olyan kellően nagy ívű elhivatottságnak, amely mindent össze tudna vonni maga alá, s így képes volna minden egyes apró részletet visszavezetni a korábbiakra, és előre vetíteni a későbbiekre. Az élet sokkal inkább kakofónia, mint melódia – nincs benne egy olyan vezérszólam, amely képes lenne formát adni minden apró elemnek az elejétől a végéig, vagy egyetlen főtémát kijelölni az improvizációk számára.”)

³⁷ I. m. 455.

³⁸ JEAN-PAUL SARTRE: *A lét és a semmi*. (Ford. Seregi Tamás) Budapest, L'Harmattan Kiadó 2006. 32.

³⁹ I. m. 125.

⁴⁰ I. m. 126.

⁴¹ RICHARD RORTY: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*. I. m. 41.

nyelvet találunk föl – azaz új metaforákat találunk ki”.⁴² Az esetleges úgy számolja fel a szükségszerűt, ahogy a metafora rákényszerít az új nyelv létesítésére (azáltal, hogy egy olyan jelentést létesít, amit nem lehet maradéktalanul visszavezetni a nyelvi jelentésrepertoár egyetlen korábbi elemére sem). *A metafora esetlegessége, a nyelv esetlegessége és a szubjektum esetlegessége egyszerre tárul fel az új felismerés és az önértés folyamatában.* A szövegsubjektum, az alkotásszjektum születéséről, illetve annak állandó metamorfózisáról van tehát ez esetben szó.⁴³ S ezen a ponton vissza is térünk a költői szöveg ambiguitásának problémájához: *többértelműség és esetlegesség szétválaszthatatlan az új felismerés és az önértés folyamatában.*

Az esetleges összefüggés-felismerés

Mi az irodalomelméleti „haszna” az esetlegesség ontológiájának? A fentiekben igencsak tömören felvázolt (s így minden bizonnyal kissé hiányos) gondolatmenet a komparatistikai összefüggés-felismerés tekintetében képes megvilágítani olyan problémákat, amelyek talán túlmutatnak a történeti-genetikus és a történeti-tipológiai összefüggések által feltárt lehetőségeken.

A komparatistikai munkára jellemző szöveg- vagy művészetközi összefüggések hirtelen felismerése esetében természetesen (elsősorban) nem az egzisztenciális esetlegesség felismeréséről, hanem a *felismerés esetlegességének* jelentőségéről van szó. Az összefüggés felismerését ugyanis nem csak a konkrét genetikus kapcsolat vagy a sokkal kevésbé konkrét tipológiai kapcsolat táplálhatja. Még csak nem is kizárólag a műveltség indokolja. (Emlékezzünk vissza: Riffaterre-t éppen az egyes olvasó már meglevő műveltségével való kalkulálás lehetetlensége motiválja arra, hogy belekeverje az aleatorikus fogalmát az intertextualitás elméletébe.) Létezik olyan felismerés is, amely nem feltétlenül vezethető vissza a meglevő adatokra, a már eleve létező kultúra-alkotó motívumokra; s nem szükségszerűen merül fel egy olyan (hipotetikus) valakiben, aki minden tényszerű műveltséggel rendelkezik. Van *műveltséglétesítő felismerés* is. A felismerésnek ez a megvalósulása nem vezethető vissza maradéktalanul az adott alkotás történeti feltételeinek, a hagyományozódás vagy a hatás történetének, illetve az olvasó élettörténetének összességére.⁴⁴ Bizonyos felismeréseket nem lehet mindezek alapján kikalkulálni. Amikor váratlanul felbukkan, azt éri el, hogy egyszerre tesz szert a vizsgált alkotás egy új történeti dimenzióra, s egyszerre jut el az olvasó egy új önértéshez. Természetesen a komparatistikai interpretáció mindig kísérletet tesz magyarázó műveletei segítségével arra, hogy az ilyen jellegű összefüggés-felismerést visszavezesse történeti okokra; az interpretáló pedig igyekszik szervesen beiktatni a heurisztikus eseményt egy élettörténetbe. Ennek a törekvésnek a leképeződését nevezzük Ricœur elbeszélés-elméletének kifejezését használva *konfigurációnak*. Azonban ha ez az elsímításra irányuló törekvés maradéktalanul sikeres lenne, akkor sem az irodalomtörténet-írás, sem az önértés nem változna. Azért beszélhetünk egyáltalán rekanonizálásról egyfelől, és önmagunk új módon történő felfogásáról másfelől (bár kétség kívül lehetne vitatni mindkét feltételezés igazságtartalmát), mert léteznek olyan felismerések, amelyek esetlegesek – vagyis olyan minőségű rádöbbenések, amelyeket nem lehet maradéktalanul visszavezetni már korábban is ismert tényezőkre. Ezeket senki és semmi sem szándékolja; ez pusztán csak bekövetkezik. S éppen emiatt válnak műveltségteremtővé. Ez alatt két olyan dolgot értek, amely szoros összefüggésben van a

⁴² I. m. 44.

⁴³ Az ekként értett „szövegsubjektum” fogalmáról lásd: KOVÁCS ÁRPÁD: *Metafora, elbeszélés, dialógus; Diszkurzus és redisztribúció = Diszkurzív poétika*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó 2004. 80–98. és 98–107.

⁴⁴ Éppen ezért nem elegendő „hatástörténeti szubjektumról” beszélni (Vö. „az interpretáció szigorúan véve nem elsősorban az értelmező »tulajdona«, hanem – a megértendő és a megértő közös teljesítménye gyanánt – voltaképpen a találkozás hatástörténeti szubjektumához tartozik” – KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Megértés – történet – létesülés. A tudományos irodalomértelmezés dilemmáiról*. Alföld 2016/6. [49–63.] 59.). Bizonyos különleges felismerések esetlegessége teljesen átalakítja „a megértendő és a megértő találkozását”: a „megértendő” és a „megértő” voltaképpen nem így vagy így nem létezik a „találkozás” előtt, tehát nem lehet közös teljesítményük sem. Az esetleges felismerés egy olyan bekövetkezés, amelyben nem találkozik, hanem új módon jön létre a „megértendő” és a „megértő” – mégpedig egyetlen eseményben. Ez esetben tehát a „megeső-létesülő dologról” van szó, amelyben a szöveg értelme és olvasó önértése (egyetlen aktusban) új módon áll elő – s erre reflektál a „szövegsubjektum” fogalma. Vö. KOVÁCS ÁRPÁD: *Az irodalmi esemény*. Budapest, Gondolat Kiadó (*Vniversitas Pannonica* sorozat 22.) 2013. 43–51.

szövegszubjektum születésével. Egyfelől az összefüggés-felismerés nemcsak arra világít rá, hogy mit „olvastam” eddig (vagyis hogy milyen a hagyomány- és hatástörténeti horizontom), hanem arra is rábír, hogy olyasminak is utána nézzek, amit még eddig eszembe se jutott kézbe venni vagy meglátni; ezáltal a felismerés új horizontokat tár fel nemcsak számomra, hanem a vizsgált irodalmi alkotás számára is. Másfelől arra is felszólít, hogy maga az olvasó is nekiálljon az írásnak: a felismerés valamilyen szöveggént (pl. irodalomtörténeti tanulmányként) törekszik nyomot hagyni, s így átformálni az irodalmi alkotás értésének hagyományát, hatástörténetét.

Az irodalmi alkotás folytonosan létesülő többértelműségét nemcsak a trópusok retorikájának eredményeként lehet felfogni, hanem úgy is mint a létező esetlegességének egyik legmarkánsabb művészi jelét. Az új értelem felbukkanása a létező esetlegességével analóg jelenség. A költői alkotás ambiguitása ugyanúgy bújik ki a szükségszerűség (a nyelv és a diskurzusrendek) törvényei alól, mint az életünk egységes áttekintését ellehetetlenítő (de az új áttekintés igényét létrehívó) esetleges létesemények és határhelyzetek is; így – bármennyire is számítunk a költői szöveg többértelműségére, mégis – váratlanul és kiszámíthatatlanul előtörve kényszeríti arra az értelmezést, hogy új világok és létmódok létrehozásában vegyen részt. Azáltal, hogy Gárdonyi *Ida regényének* szöveghelyeit nemcsak úgy fogjuk fel, mint egy bizonyos regényvilág létesítésének eljárásait, hanem úgy is mint festmények (ráadásul nem feltétlenül meghatározott számú, című és származású festmény) képi referenciájára utaló mondatok összességét, részt veszünk abban a folyamatban, amely fokozza az irodalmi alkotás többértelműségét, s ugyanakkor új történeti horizontokat nyitjuk meg a szöveg interpretációja számára. Azzal, hogy Gárdonyi *Erdei története* és Jack London északi novellái között felismerjük és igencsak szorosnak tekintjük a motivikus, poétikai és szemléleti összefüggéseket, annak ellenére is produktívan hozzá lehet járulni a szöveg potenciális jelentésrétegeinek feltárásához és ezáltal új műfajtörténeti belátások kiépítéséhez, hogy az összefüggéseket filológiai igazolni egyelőre lehetetlennek tűnik. A komparatistikai összefüggés-felismeréseknek ezekben az esetekben nem az a céljuk, hogy konkretizálják a szöveg jelentését (és annak keletkezését), hanem hogy részt vegyenek a jelentésdúsításban, illetve hogy utat nyissanak új értelmezőnyelvek kialakulásának.

Nem teljesen világos, hogy az ilyen jellegű felismeréseket pusztán csak a szöveg belső szerveződése provokálja, esetleg inkább csak az olvasó műveltsége (és annak hiánya) indokolja, vagy kizárólag az alkotást és a befogadót összekapcsoló hagyomány motiválja. Nem valószínű, hogy a többértelműség esetleges felismerése bármelyikből maradéktalanul levezethető lenne. Egy biztos: az irodalmi folyamat egészének kétségtelenül egyik sajátosabb tendenciája az, hogy ki van hegyezve a többértelműség felismerésére. Az irodalmi szöveg költői eljárásai lépten-nyomon azt keresik, hogyan lehetne a léttapasztalatot minél több értelemirány bevonásával vagy létrehozásával interpretálni; a szöveget értelmező hagyomány csak tágitja az interpretációs lehetőségek körét; az olvasó pedig még saját perszonális értelemalkotásával is feldúsítja a szöveghez kötődő jelentéskört. A többértelműségnek ez a folytonos keletkezése pedig mindenekelőtt az *esetlegesség* karakterével bír: az irodalmi szöveg ambiguitása és annak felismerése olyan jelentéslehetőségeket hív létre, amelyeket soha nem lehet más (korábbi) létezőből maradéktalanul levezetni. Ezt a jelenséget tekinthetjük a *nyitott mű* egyik legfontosabb jellemzőjének. A komparatistikai összefüggés-felismerés éppen ennek a többértelműsítő esetlegességnek az egyik legtisztább lenyomata: a meglevő műveltség által felmért és kiaknázott szöveg- és művészetközi összefüggések konstataálásával nemcsak leköti az interpretációt (és így az irodalmi szöveg jelentését és történeti jelentőségét), hanem a heurisztikus felismerés műveltséglétesítő energiájával létre is hozza az új összefüggéseket, ezáltal tovább tágitva a szöveg lehetséges jelentésirányainak a körét, s utat nyitva új történeti horizontok felépülésének.⁴⁵

⁴⁵ Vö. „ez a különös, materiálisan megfoghatatlan keletkezés magyarázza meg azt, miért léphet be egy-egy kivételes, találóan sikerült értelmezés magába az irodalomtörténeti folyamatba [...] – mert már megjelenésükkor új, implicit irodalomtörténetet létesítettek”. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Megértés – történet – létesülés. A tudományos irodalomértelmezés dilemmáiról*. I. m. 59.